

## 三益齋圖の繪畫史的位置に就いて

田 中 喜 作

### 一

世に三益齋圖岩崎家藏ほど皮肉な名跡は少いと云つても過言では無い。斯く云ふ理由は多い。たとへば今別幅として傳存する玉畹梵芳の三益齋圖序が蠱蝕磨損や、敗殘の姿を留めて居るにも拘らず、多年披玩の機會もより多かつたと想像さるべき圖幅が、却つて稀に見る淨潔なさまを残して、到底六百年に垂んとする畫跡に似もやらぬのも其の一。現存の傳周文畫に畫印を鈐するものあらば、必ず越溪周文の四字の方印であるにも拘らず、こゝに見るものは却つて周文二字の朱捺白方印で、而も其の粗刻の體様は容易に偽印かの疑を起さしめて、却つて是が累を畫跡に及ぼし易いのも其の一。之に加ふるに凡有ゆる畫跡に於て、何ものにも増して常に隱密の言葉もて我々に其の製作年代を囁く手法様式が、一點一筆の末に至るまで、圖序の年紀から想像される足利初世に全く類品を求め得ない點に至つて、此の一幀に係る疑問を益々大にする。斯うして我々は學界屢々此の一本が、或は後代の摸本の今に傳存するものでないかの疑を耳にするが、此の畫果して應永の跡か如何。肯定か、はた否定すべ

三益齋圖の繪畫史的位置に就いて

きか、其の如何に應じて我々は多くの問題に逢着する。

そも、此の圖、梵芳の應永戊戌廿五年の圖序序詞の全文は既に本誌第七年第八號三十二頁に擧げられて居るから、今再録することを避ける。尙本篇以下に説く所の大周、周裔外七僧の題贊に就いても、同號の參照を乞ふこととしたい。に依ると、慧嶠即ち東福寺の中和上人なるもの、松竹梅下に齋居を營み、名づけて三益と稱したが、一日工人に命じて是を圖せしめ、序詞一篇を梵芳に乞うて、大周周裔、謙巖原冲、大愚性智、岐陽方秀、惟肖得嚴、明叔玄晴、桂林明識、與可心交等、何れも東福寺に緣由の多い詩僧に題贊を求めたもの即ち本圖であると云ふ。中和上人に就いては東福寺誌に和翁芝仲の名を傳ふるのみで、其の爲人を明にし得ないが、一幀の構圖正しくは是に應じ岩を疊んだ山脚の急に澗水に没するあたり、周文好みの三株の巨松を立て、一むらの竹林と一株の老梅と、互に支那風の齋居を抱いて、其の背後、中景とも思へぬばかり嶄然と眼下に峙立つ岩山、その間を縫うて、雲氣漂蕩、右に遠く展開しさうに思はれる平遠の布景をも一白に籠め盡して、或は通天橋下、洗玉磯底に擬するものでもあらうか、極めて眼界の狭い、殆ど近景一色とも云ふべき珍らしい構圖法。圖中鈐する白方印に蚤く周文筆と傳へ、また我々の先輩に依つて、嘗て是こそ水墨山水畫の

大成者の稀觀の一畫跡とも見られたが、而も此の圖彼が常に好んで稍々高處より展望する濶遠の布景をとるにもあらず、却つて自ら溪間に降り立つて、齋主と共に宛ら此の閑寂の境を樂しむが如くである。あらずもがなの飛泉高く懸るも本圖の一特徴をなして居るが、其の雲烟の妙に至つては全く類を絶してまた凡手の技ではない。

さもあらばあれ、我々は如上の構圖法に一見先づ周文の跡であることを疑はしめるが、其の上周文が常に細勁の筆に清潤の長を示すに比べて是は全く畫趣を異にし、殆ど刷毛描きかとも思はれる筆太の汁墨を極めて無造作に運んで、岩山を描き坡脚を畫する。と見れば一むら煙る松の樹頭、思ひの外輕輦の筆を馳せるのも、又兀然と聳え立つ峯巒の邊、點點と亂打した古様の草苔の、寧ろ默庵畫にも見さうに思はれるのも、尙更此の人としも思はれぬ手法。我々は此の一幀がたとひ周文其の人の正筆であつたにしても、云はゞ或る日の徒然に、こんな畫體を試みたにしても、我々の繪畫史は是を以て容易に周文の一代代表作であると見難いことは多くの先輩と所見を等しくする。随つて我々にとつては本圖筆者が周文であるとは、殆ど何程の問題でも無いので、寧ろそれが果して圖序に云ふ應永の跡か否かに在る。

今日我々が世に有して居る當年の山水畫跡は、其の年紀を伴うて確證あるものは云ふまでも無く、また推定して誤なきものを加へるも傳存する所極めて尠く、既に本誌に於ても熊谷宣夫君が第四號誌上『應永の詩畫軸』中に、また渡邊一君が第八十號誌上『周文』中に挙げた十點左右の畫跡を數ふるに過ぎない。それ等を外にして絶海中津の賛語を着けた横披山水圖の一幀があるが、何れは大陸某畫師の跡として、定説あるも

のなると共に、來舶韓客のすさびに出でた芭蕉夜雨圖の特殊な位置に在るものを除かば、尙更に其の傳存の寥々たるを歎せざるを得ない。のみならず、應永の世代が我に於て如拙の晩期と周文の前半期とに掩はれて他には漸く青山白雲圖原壽枝子氏藏、溪隱小築圖金地院藏の畫家等、それを假りに兩ながら明兆と名づくるなら其れも亦可、そして爾餘の畫師に至つては畫跡の流傳するもの絶えて無しと云ふばかりである。斯かる現状に在つては様式の對比を試み得るものとしては、遺品の大部分を占むる周文或は周文様か、でなければ如拙か、所謂『明兆』かに過ぎぬ。而も如拙一家の畫體が既に極めて明かで、到底三益齋圖が其の人の跡とも品第し難く、『明兆』にも遠いとすれば、自ら一部學徒の疑問も増大せざるを得ぬので、印記の體に係る疑にも絡んで、こゝに或は此の畫が徳川初世の摸畫でないかと思ふのである。殊に晩近嚴正の批判を得意として、宛も無きに近い遺品に類例を求め、苟も合はなければ是を否定しようとする少壯學徒に於て是れを見るのである。斯うして疑ふものは更に云ふ。此の畫に筆太の汁墨を行つて峯巒山脚を疊むのは、正しく刷毛描きに成るもので、此の手法の賞用は徳川氏に入つて後、到底應永の畫跡に見るとしも思はれぬ。然し斯の説は圖の手法を刷毛描きと見ることの誤解に過ぎぬので、殊に既述のやうな輕輦の筆意と、古様の點法と、はた卒略に似て極めて簡淨な斯圖の體に至つては、到底足利後半にも見ることが出来ぬと同時に、如何なる年代に是を置いて考慮するも其の處を求めること出来ぬと見なければならぬ。

斯うして私は本圖に見る様式の諸相が、たとひ今日に傳存する應永或は其の前後の遺作に類品を求め得ないにしても、既に梵芳の圖序が幸に

も現存し、また周斎以下七僧の題賛をもつ以上、當代を外にして考へられる處は無い。而して序詞一幅の梵芳の書蹟に就いては、他に詩軸畫幅等比較的多く殆ど云ふの要は無い。大周周斎以下七僧の題賛に就いては桂林明識、岐陽方秀、與可心交三僧の書風こそ明かでないが、爾餘の五僧に至つては瓢鮎圖、溪隱小築圖、芭蕉夜雨圖、柴門新月圖等の題賛に照して、正しく自らそれ〴〵の賛語の筆を執つたものであることを知ると共に、彼等が多くは一たび東福寺に住山した當代の詩僧で、周斎の應永廿六年即ち圖の成つた翌年、世壽七十二歳を以て寂したのを初めとして、性智の永享十一年寂に至るまで、何れも應永の間に盛期を過した人であることを知る。随つて明識以下方秀、心交の徒も素より當年に親しく賛詩の筆を執つたと見て誤らないであらう。斯うして此の三益齋圖の一本正しく應永の跡であることは云ふまでもないと共に、既述のやうに此の一幅の紙墨極めて淨潔で、却つて披玩の機會の自ら少かるべき圖序の一幅が損壞の痕を見るのも、單に偶然の事實に過ぎないものと見て可、舊來序幅が愛惜に値せずと見られたことも了解するに難くはない。

## 二

以上に於て私は此の一本が正しく梵芳の圖序に伴う原本であることを説いたが、若し是れを是認する時、こゝに一つの問題が生ずる。それこそ即ち本圖の繪畫史的位位置如何の問題に外ならぬ。

嘗て福井利吉郎教授は足利水墨畫の發祥を説いて可翁即仁賀の存在に及び、京都博物館講  
演集第七號此の間託摩派佛畫師の活躍に歸すべきもの多きを唱道し、また脇本十九郎氏は本誌第廿八號に『日本水墨畫壇に於ける朝鮮畫

三益齋圖の繪畫史的位位置に就いて

の影響』一篇を寄せて、足利水墨畫史の間に、應永以降周文を中心とする朝鮮系時代の設定を首唱し、後また岩波講座日本歴史『室町時代の繪畫』に於て斯説を反覆強調されたことがある。此の兩氏の所論は斯派の發展を説く上に、正しくも前人未踏の境地を道破し得たものとして敬服に値するもの極めて多かつた。然し此の福井説に就いては、私は尙後段觸れる所があるものとして姑く措くが、脇本説に關しては、此の三益齋圖の様式が、既述の『明兆』様式と共に、脇本氏の所謂朝鮮系様式即ち周文様と、三様互に當代に鼎立するもので、此の脇本説に關する私見を述べる事が、纏て直に本圖の繪畫史的位位置の如何を闡明するものであるから私は先づ一應氏の所説に對して卑見を述べて置くこととしたい。

そも〴〵脇本氏の朝鮮系時代設定説なるものは、また極めて皮肉な一説である。私は氏の所説の行を追うて讀過して行く間、宛ら名刀の切れ味を見るやう、水もたまらぬ手際に讃嘆を禁じ得ざるものが多かつたことを自白する。例へば默庵、可翁の道釋畫から、梵芳の畫蘭に、専ら宋元水墨畫様を祖述した一體が、文明の雪舟入明に至る間、周文一派の別體が應永の畫壇を風靡し、而も其の源流の容易に辿り難きに對して、極めて巧妙にも様式の整理を試み得たものと云ふべきであつた。然しそれにも拘らず讀後我々の學び得たものは何かと云へば、正しくも一箇空中の樓閣、それだけ脇本氏自身是を確證し得ないやうに、私にも是を否定すべき材料は些かも持ち合せないと云ふ不思議な一説である。かうして私は今氏の所説を反駁しようとする考は毛頭無いのみならず、寧ろ姑く是を一説として後來の研究に委ねたいと思ひながらも、尙私の腦裏に去來する疑は必ずしも尠くはないと云はなければならぬ。

疑問とは何か。それは應永以前に於ける舶載の支那畫中、果して如何なる種類の畫體があつたか、明かでない今日に於て、後述するやうに僅に周文入鮮の事實にのみ、彼の新様の源流を求めることが、事實果してさうであつたかを考慮する處に出發する。無論周文以前既に朝鮮畫の多少が流傳して居たことは、たとひ其の畫體の如何を明かにし得ないにしても、少くとも理論的にも諒解し得ること、私も此の點に於て脇本説に同意するが、然し脇本氏の擧げられるものは、要するに半島を通じて舶載せる支那畫である。他に多少の半島畫があつたにしても、當時直接に大陸よりの舶載畫に比しては、殆ど寥々たるものであつたであらうと想像して過誤はない。また其中には氏の想像せられる如く、支那畫の流傳が半島を経由したこともあつたであらう。其の上當時一般の好尚が一

に唐畫を重賞して居たことも事實である。今一步を進めて云ふなら、當代に於ける日韓交通は主として政治乃至經濟的理由を主とするもので、文化的尊崇の度に至つては、到底大陸に及ばなかつたことも今更説く要は無い。それにも拘らず周文入鮮の以前、如拙にまで朝鮮畫の影響を考慮せられる邊に至つては、尙更より多くの疑を感ぜざるを得ない。たとへば僅に一二ながら如拙の遺品を見るに、誰人も彼の正筆として疑ひ得ない瓢鮎圖に半島の影響を考慮することが、既に憶測以上に相當に困難を伴うが、氏も正筆と認め、私も亦今日さう解する外は無いと思ふ三教圖<sup>兩足院藏</sup>の様式は、正しく後の雪舟に係るもので、明に宋元畫様を祖述するものに外ならぬ。また近時新に發見された『王右軍書扇圖』<sup>守屋孝藏氏藏</sup>の如き紛ふ方なき正筆と斷定するには難いが、一時の興に乗じた卒略の小品に過ぎぬを思ふ時、其の傳來は相當に信すべきで、たとひ其の奇古の

樹法に大陸的源流の究め難いものがあるにしても、尙其の畫體は因陀羅的な特殊な道釋畫に負ふ所多く、こゝにも朝鮮畫系を説くことは困難でなければならぬ。

斯うして若し周文入鮮の事實が無かつたとすれば、單に多少の半島畫の流傳、或は彼我の詞客僧徒の來往があつたとしても——それも名流の來往に至つては到底大陸の比では無い——それ等を以て直に朝鮮畫系時代の設定と云ふ畫史上の大問題を決定する材料とならぬので、要するに周文が、あはよくも入鮮したと云ふ政治的事實が、氏の落想の緒口となつたことは事實であらう。殊に當時周文に先行する畫體が半島に盛行して居たことを證する資料も無く、強ひて是を求めるなら、漸く支那畫の彼の土への流傳が多かつたであらうと想像すること、また一つには安堅が郭熙様を善くしたと云ふ、極めて儂ない事實があるに過ぎないのである。而も其の一面には郭熙様を善くしたと云ふ畫師は、元明の大陸にも尙少くなかつたことは、傳へて畫傳に屢見するところ、此の事實は強ひて朝鮮系時代を周文の周圍に設定する理由とはならぬのである。

是を要するに此の脇本説なるものは周文入鮮の事實に落想の端緒を手繰りながら、其の事實以前既に柴門新月圖、江天遠意圖等に見るやうに、周文様は略々完成に近づいて居るのと、瓢鮎圖序中の『新様』の二字を山水圖、即ち從來本邦水墨畫壇に於て絶えて無かつた畫境と解し、同時に瓢鮎圖を準山水圖と見て、遂に如拙にまで飛躍を試みられたものやうに思はれる。元來此の新様の二字は、嘗て新しい様式の意に解した人もあつたが、今日我々が言ふが如き、様式を意味する言葉と解すべきでないことは私も同感する。さればと云つて當時以前山水圖が絶無であつ



たとも考へられないと同時に、あの不可思議な瓢鮎圖の、何ものか深い禪機を語ると領得される主題を離れて、是れを新様の山水圖と解釋することも私には容易に領かれない。正直に云つて愚鈍な私は、後の文獻に屢現はれる和尚様と云ひ梁楷様と云ふ様字の嚴密的確な解釋を、まだ捕捉し得ないものと自白する外は無いが、さればとて此の新様と和尚様との兩様字が、必ずしも同意語であつたとも解する必要は無いので、少くとも此の新様の字面に、私は何か幽玄な禪機を語るあの瓢鮎圖の圖様、云はゞ寧ろ其の主題の意に解釋したい。云ふ意は無論あの圖様に大陸の源流を想像することを前提とする。

斯うして私にとつて氏の所説は一面にすぎり一刀兩斷底の痛快を味ひながらも、而も其の半面果してそれが事實であつたかと考へる時、多くの疑問が附き纏うて容易に全幅の賛意を表し難いのである。それだけ若し私に周文様完成に關する私の管見如何を質されるなら、私は寧ろ舊來の所見に同じて、至極平凡に支那様式發展の一樣相として解釋したいと云ふの外は無い。然らば其の發展の過程や如何。答は極めて簡單、一には當代に於ける水墨畫の當然な小畫面の賞用であり、二には山水畫の勃興であり、三には山水畫に於ける自然寫生の導入であり、四には詩軸の流行である。そして是等四つの條件が互に交錯し、是れが導輪となつて畫壇の趨向を規定するところ、自ら周文様の完成とならざるを得ないと考へる。

### 三

そも／＼足利水墨畫は文明以降に至つてこそ、慧可斷臂齊年寺藏のやうな

三益齋圖の繪畫史的位置に就いて

大畫面の作品の製作を見るが、發祥期に於ては主として禪餘の墨戲に出るもの多く、自然好んで小畫面が賞用された。殊に禪機の表現を旨とする主題は、尙更企畫を大にした複雑な構圖を避けるのも當然である。會々福井氏の所説の如く、託摩派畫師が此の間に活躍するにしても、羅漢圖、十王圖のやうな傳統的圖相を除いて、水墨數揮以て禪的解釋人物を描出するに際しては、また自ら小畫面の賞用となるのは當然である。これは同時に、當代の好尚を背景とする禪僧の私生活からも説明し得ると思ふが、今は其處まで及ばないとして、此の枯淡閑寂を旨とする禪的好尚は、廣く當代の貴顯にも及んで居ることは云ふまでも無い。此の事實は現在の遺品が最も能辯に語つて居るので、天下の大將軍が特に命じた座屏が、あの瓢鮎圖であることは何よりも其の好例である。其處に水墨山水畫の興起を見たのである。

大體現存の遺品に就いて云へば、山水畫の應永以前に上ると考へられるものを見ないが、水墨畫發祥期に於ける大陸畫跡の流傳を文獻に見ても山水畫が思ひの外少い事實を見るよりして、日本に於ける發達は應永以前多年を溯らないものと考へて、其れ程過誤は無ささうに思はれる。それにしても如拙は必ずや彼の瓢鮎圖以上に、純山水畫の筆をも執つて居たであらう、無論是れは一箇の憶測以上に出来ないが、既に大和繪に於て純山水畫が古く發達して居た我が國に於て、殊に少數ながらも大陸山水畫流傳の事實を文獻に見ると共に、五山緇徒の詩賦のうちには濟北集の三友軒軸序の如き、鈍鐵集の山水圖の如き、早霖集の秋江圖、遠山圖の如き、其の他今日に遺るもの必ずしも乏しとせぬのである。而も尙如拙が彼の瓢鮎圖によつて、小心にも山水圖の『新様』に筆を染め、ま

た大相國が其の新様を珍としたと解することは出来ぬ。とすればこゝに我が國水墨畫史上の重大な問題が潜む。

たとへば既述のやうに宋元直系の道釋畫、即ち三教圖を繪いた如拙が、傍ら瓢鮎圖的手法を以て一層純山水圖に近い作品を、上述の小畫面に遺したとするなら、其の畫體の如何は大凡觀察するに難くはないもので、周文様こそは既にこゝに胚胎すると見ることが出来る。無論此の考方は脇本氏に於ても大同であらう。さればこそ周文入鮮の以前に、朝鮮系時代を如拙にまで溯らせる理由ともなるのであらうが、こゝに私の強調したいと思ふのは、彼が一たび筆を禪的道釋人物畫に執るや、即ち支那系的三教圖となり、山水圖に及んでは周文様の源流となつたと云ふことで、其れは畫面に應じ主題に應ずる自然の數に外ならぬ。同時にこゝに最も注意すべき點は、默庵から可翁を経て如拙に入つた宋元水墨畫が、同じく所謂支那系ながらも、某々の畫師或は畫跡を経て、雪舟に流れる道釋畫、それは必ずしも道釋畫のみに限らぬ、花卉翎毛もあらう、また山水も妨げぬ、少くとも墨氣の秀潤を誇つて卒略の技を弄する一體、云はゞ草體畫と、細勁の筆を賞用する周文一流の眞體畫と、此の兩様の分立がこゝに生じたことである。

私は以上に於て周文様興起の必然性の一半を説いたが、尙こゝには當代山水畫に於ける寫生主義の導入と、詩軸の流行とが一層周文様を作り上げる要因となつたことも考へなければならぬ。

大體當代の山水畫が終始宋元のそれ等を師表として發達したことは申すまでも無い。と云へば脇本説を對象とする今の私の場合稍々穩かならぬものがあるが、然し少くとも今日まで世人が斯く考へて來たことは事

實である。そして師表は同時に做摸を意味し、また生吞をさへ意味すると解されて來たので、從來當代の山水畫に、彼等獨自の寫生主義の導入があるとは、まだ誰人の唱道する所ともならなかつた。然し今仔細に從來の成心から離れて、宋元乃至馬夏の遺法と、詩軸としての山水畫とを比較するなら、何人も容易に理解し得る所でなければならぬ。由來山水と花卉翎毛とを問はず、寫生を閑却した名跡は在り得ないので、馬夏の山水は無論馬夏の寫生でもあらうが、詩軸山水はまた我が足利水墨畫家の見た獨自の寫生に外ならぬ。彼等が到底我が山川に在りとも見えぬ高峻の山容に景をとるのも、また其の間支那風の樓臺を隨處に點綴するのも、要するに師表とする傳統の骨組に過ぎぬ。而も是れに肉を付け膩脂を着せるものこそ、一に足利水墨獨自の寫生に依るのである。こゝに足利水墨の宋元畫に對する異色があるので、徒らに彼に心酔して其の糟粕に満足しようとするものにとつては解し離い境地でもあらうが、こゝにこそまた我々の水墨畫家の獨自の立場、即ち日本化的水墨山水畫があると云はなければならぬ。私は嘗て足利水墨畫と大陸宋元のそれとの差は仙と人との差に過ぎぬと云つたことがあるが、仙を重貴するものにとつては人は解し得ない。たとへば柴門新月圖を見るもいゝ、また江天遠意圖に就くも妨げぬ。若し夫れ文安の年紀を有する蜂須賀家舊藏の山水圖云はゞ多數の傳周文畫中最も周文正筆に近いと思はれるそれを見るなら果して思半に過ぎるものが無いであらうか。そして此の傾向は周文亞流と考へられる岳翁畫及び其の一派の作に入つて、益々彼等の寫生主義を露骨にするので、彼等が相率ゐて馬夏の手法を宗としながら、尙一見異體の觀を呈するも實に其のためである。斯うして私は彼の文安山水圖が

専ら馬夏以前の古法に則するものとも考へられないと同時に、尙更朝鮮様式の流傳とも認め得ないものであるが、而も周文様完成の因子に就いては尙當代に於ける詩軸の流行をも併せ考へなければならぬ。

元來詩軸の源流は大陸の畫後題跋にもあるべく、頂相の題贊にも、また渡航の我が禪僧が生涯の記念に、彼の土龍象の着贊を乞うたことにもあらう。然しまた古來大和繪山水に於ける色紙形の贊歌は、既に我が國に於ける此の發達を豫想して居るので、是等が五山の漢文學興隆期に入つて詩軸となり、我が國獨特の形式として發達したのもまた當然である。

そして此の形式は屢々送行圖軸として、また齋居圖軸として作られたが其の製作過程が、詩先づ成つて繪の是に伴ふと、繪成つて序と詩と併せ題せられると、其の先後は兎もあれ、何れは題贊のために殊更に畫面の餘白を割愛せざるを得ぬ結果となつて、甚だしきは題贊の紙間、畫の數倍を費すの奇觀を呈するものあるに至つたことも世人周知の事實である。

かうして本來大ならぬ畫面は益々縮少せられる結果となるが、而も此の事實は自ら畫の體様をも決定するに至らざるを得ない。其の上送行圖軸にもあれ、齋居圖軸にもあれ、たとひどれだけ大陸畫の傳統を重貴して我國振りならぬ山川が描出せられるにしても、其處にまた一面に自ら其の境地に即する寫生の導入を見ることを否定することは出來ぬ。細勁の筆を賞用する周文様は實にこゝに完成するので、必ずしも殊更に朝鮮畫様の移入を考慮する必要はない。たゞこゝに問題として我々の間に残るのは當代の繪畫が殆ど周文様を以て掩はれて、他に繪畫無きが如き遺品の状態が、論者をして益々朝鮮系時代を設定せしめる結果となつたのであらうと思はれることである。然し此の問題は極めて簡單明瞭で、當

代禪林に於ける詩賦の流行と云ふ一面に、多數の名流が互に贊詩を題した詩軸が、彼等の法嗣法孫へと、また當年の彼等の風流韻事を偲ぶよすがとしても永く重貴し寶藏された結果、今日に傳存するものより多きに至つたのであらうし、また如拙、周文の大手筆が自ら其の畫體の追隨者をより多くしたことでもあらう。そして是れを證するものは此の山水圖の半面に、それを宋元系と見ると朝鮮系と見るとを問はず、道釋人物さては花卉翎毛の當代の跡の、必ずや多かるべくして却つて殆ど無きに近い事實であらう。

#### 四

以上に於て私は周文様なる特異の一體が、等しく宋元の衣鉢を繼ぎながら、當代の畫壇に生るべくして生れた徑路を語つた。而も私はそれに餘りに多くの記敍を費して、却つて私の本論の目的とする三益齋圖を遺れた觀が無いでも無かつたが、それにも拘らず私が是れを敢てしたのは此の周文様式發展の裏面にこそ、三益齋圖の生れた畫壇の一支脈が流れてゐることを言はんとするに外ならぬ。

私は既に默庵、可翁から如拙に入つた宋元水墨畫系が、こゝに二流に分流し、一は必然の徑路を辿つて周文様を興すに至つたことを説いたが、而も他の一分流即ち舊來の様式を墨守し、舊來の主題云はゞ道釋人物或は花卉翎毛に、只管墨氣の秀潤を誇つた一群の畫師の間にも、時にとつて山水圖に畫筆を執ることが絶無であつたとは考へ得ないのである。即ち彼等も亦周文一派の畫師の得意とした詩畫山水軸に刺戟せられ、または知己の乞に任せて是れを試みることも少くは無かつたので、是れこ

そ三益齋圖として今日に傳存する一畫跡と見ることが出来る。たゞこゝに一言すべきは、以上の私の所説は如拙以後の兩流の分歧が、同時に兩流畫師の對立となつたことを意味するもののやうに思はれ易いが、何れ後説の理由に依つて、それも在り得たとしても、こゝに私の云はんとする所必ずしも其の意味で無く、寧ろ様式的な對立が生じたことを説くに外ならぬ。随つて周文の道釋人物、それも當然あり得たであらうが、また彼の花卉翎毛、たとへば横川が本邦の文與可なりと稱した墨竹小幅補庵京華後集 玉潤軒の花鳥圖屏風蔭涼軒日錄延德三年八月十日等、それ等を今に傳へて居るとすれば、恐らく彼も亦當然宋元直系の舊來の手法によつて、其れ等の作品を遺して居たことでもあらう。再び云ふが畫師の手法様式は、其の主題に應じまた企畫に應じて、必ずしも一同なるを保し難いので、それだけ尙更我々の云ふ周文様が必ずしも朝鮮系水墨畫に屬するものと考へることは困難でなければならぬ。

## 五

然し三益齋圖の繪畫史的位位置如何の問題は、まだ是れに盡きたと云ふことは出来ぬので、我々は別に足利時代に如拙を初め周文、雪舟乃至某のやうに、一般に畫僧と呼ばれて居るものの正體如何をも一應考へて見る必要があらう。何となれば舊來當代に水墨の畫技を試みるもの、屢々畫僧の名を以て呼ぶが、果して彼等は何れも文字通りの緇徒として、五山其他の禪刹に在つて、只管教學に精進したものであつたであらうか。彼等の畫道は果して單に彼等の餘技に過ぎなかつたのであらうか。私と雖も無論こゝには周文の相國寺都管職に在つたことを文獻に依つて認め

るが、然し彼の如く畫技に秀拔の名を博する傍ら、尙幾度か大企畫の彫像にも關與し、而も尙當代に於ける相國寺の大經營に參畫することが果して可能であつたであらうか。私の疑問は彼の行歴に關する殆ど大部分を收録する蔭涼軒日錄にすら、あの大寺院の經營に參畫した事實を毫も見ないにも拘らず、他の都聞都寺職にある僧徒等にも、禪林經營に關する記述を見ることに係るので、寧ろ彼の都管の名は、五山に於ける法臘に依つて與へられた無實の僧階の一種、たとへば古來畫師佛師等が僧綱位に列せられたのと比すべきものでなかつたか。此の問題、云はゞ畫僧なるものの正體如何の問題も、從來誰人によつても考へられなかつたが、決して輕々に附すべきでは無いであらう。

由來當代に於ける禪院の制度は、時と處とに應じて極めて複雑で、到底我々のやうな門外漢を以てしては闡明し得べき由も無いが、異制庭訓往來に云ふ東班の位次即ち提點、都聞、都官、都寺、監寺以下の僧階も、各寺必ずしも常に是れを置いたものでは無く、禪林經濟の樞機には多くは主として都聞、都寺の兩職が參與したものであつたと傳へる。そして都官職の如き禪林象器箋には都寺また都官と名づくところがあるが、是れも亦時と處とに依る職制の相違を思へば必ずしも信すべきで無い。空位であることが多かつたと云ふに至つて、尙更文都官の疑問を擴大する。

嘗て谷信一君は周文が禪林經濟の樞機に參與して居たと云ふ理由で彼の爲人に就いて極めて鑿つた想像を試みられたことがあつたが畫說昭和十二年九月號 所載『天章周文、天翁宗湛、雪舟等楊』それも果して事實であつたであらうか。また宗湛は屢々上座の名に依つて呼ばれて居るが、彼の如き恐らく單に法體に身を窺して、禪林に寄寓したもの過ぎなかつたであらうし、宗繼の北房に至つては尙更此の想像は當つて居よう。と云へば雪舟入明幾干もなく天童第

一座の名を得たのが、必ずしも法臘に依るにも非ず、禪機の秀拔に應ずるにあらぬも肯がはれて、大陸の制にも既にそれがあつたのでないかと疑はれる。

無論彼等は何れも頭を圓め緇衣を纏うて、朝夕の勤行にも怠ることは無かつたであらうが、而も彼等は果して興禪護法を彼等の本務として居たのであらうか。我々は詩僧の名と共に、若僧、醫僧、の名があることを知つて居るが、これも亦私の所謂畫僧と相如くものではなかつたか、其處にはまた無論默庵の如き、梵芳の如き、専ら化導の聖業を以て本務としたものも多かつたことは申すまでも無いが、さて如拙の畫道の如き果して餘技であつたかどうか。明兆の如き尙更さうで無かつたか。私の此の疑問の半面は、直に往昔よりこの方、歴代大寺院に必ず繪所が附隨し、今日尙眞宗寺院に於てそれを見るやうに、彼等こそは或は當代禪林に於ける一種の繪所の一員として、其處に活躍して居たのでなかつたか。元來此の足利期禪林に繪所の制があつたか否かを確證する文獻は絶無と云ふも可で、私も是れを立證し得ないのを悲しむが、あつたと斷言して決して誤る所は無いであらう。而もそれが他宗に於けるが如く存在を明かにしないのは、要するに單傳心印、不立文字の斯宗が、所謂佛畫の半を驅つて水墨道釋に轉ずる爲に過ぎないであらう。そして私に此の啓示を與へられたものこそ、福井教授の可翁仁賀説である。其の上私はまた實蹟を見ないが爲めに斷定は出来ないが、永賀の畫跡に性海靈見の題語を見るものがあるのも、託摩派が當時繪所的な存在として、禪林の周圍に活躍したのでなかつたかと云ふ疑である。尙是れに加へて憶測を逞くせしめたのは、多數の頂相の題賛中、某をして予の陋質を寫さしめる

旨を傳へて居る其の名が、殆ど僧名であることで、彼等も亦それ／＼の寺院に附隨する一種の繪所の一員でないかを思はしめる事實である。然し此の問題をこゝに細説することは、それ／＼の畫師に就いてそれ／＼の更歷を検討する要があつて、事極めて複雑、現在の私の到底堪へる所で無いと共に、寧ろ不可能に近いから深く立入ることを避けるが、こゝに考へられることは、彼等がたとひ必ずしも繪所の一員であつたと解しないとしても、少くとも化導を本務としながら餘技に丹青に親しんだ僧侶と、また單に法體の一工人として禪林に寄寓した畫僧とがあつたことだけは、恐らく想像して過誤が無いであらう。云ふ意は總じて足利水墨の名に要約する畫體の間に、僧畫と、畫僧畫とがあつたであらうとすることである。斯うして周文一派のやうな、單に餘技を以てしては困難な山水圖に長を視すものは、寧ろ後者に屬するものであつたと想像して誤らないであらうとすることである。とすれば此の三益齋圖、是れこそ默庵の如く、或は梵芳の如く、道釋花卉の主題に餘技を樂しむだ一僧徒の跡でないであらうか。周文様と三益齋圖様との差は寧ろこゝに在るのでなかつたか。隨所に指摘し得る本圖の輕輦の筆技もそれらしく思はれると共に、漂渺たる雲烟の思ひの外工なのにも似ず、畫體の稍粗獷に失するものも亦是れあるが爲めであらう。時既に應永に入つて、足利水墨畫が漸く獨自の發展を遂げ、工人の本業に本格的な作品の多數を見るに至つて、餘技家の跡の漸く少くなつたのも肯はれると共に、其の傳存の尙更稀なものも當然であると云ふべきであらう。梵芳の序詞に依れば『慧嶠の中和上人に命じて松竹梅下の齋居を繪かしむ』とあるが、此の工の一字の如き、瓢鮎圖序に僧如拙とあると一同必ずしも深く拘泥すべきでは



ないであらう。

最後に私は今一つの問題を附説しておきたい。それは私にとつても資料の乏しさから、斷定し得ない問題であるが、たとへば如拙、周文が何れも相國寺關係の人であり、三益齋圖の畫者が東福寺に關係を有つて居たと想像される一面に、如拙周文系とは異系統に屬する明兆が、また東福寺に關聯を有して居た點である。同時にこゝには、たとひ明兆正筆で無いにしても、彼の跡に擬する所謂『明兆』畫の一二が意識の下に潜在することである。此の問題は極めて複雑な憶測を加へる餘地が多分にありながら、而も到底容易に解決に導き得ないが、其處には我々の考ふべき問題はあり得たかも知れぬ。

是れを要するに私の言はんとする所は、足利期水墨畫が漸く發達の道を進るに應じて、從來化導を本務とした僧徒の餘技としての外に、寧ろ圓頂緇衣の工人の手に依つても水墨の技が試みられたが、此の分流點こそ如拙其の人であらうとすること、周文系の工人派に對立する從來の僧畫の一遺例こそ三益齋圖でないかとすること、及び尙是れに憶測を加へて工人派が多く相國寺を中心として發達すべき何等かの條件があつたので無いかとする點に在る。そうして最後に私は併せて附記する。若し此の三益齋圖系統の遺品を今日他に求めるなら、或は村山長舉氏藏湛碧齋圖の如き、多少の年次は下るが、またそれだけ周文様に一味の親昵をとつてはゐるが、或はそれでなかつたか。

#### 附記

此の一篇中に既述したやうに私の本論の目的は決して脇本氏の所謂周文朝鮮系説を反駁することを目的として居なかつたので、特に氏の

所説の細部に深く立入ることを避けて、周文様の細勁の手法を中心として説いたが、讀者の誤解を避けるためにこゝに一言すれば、氏の朝鮮系時代設定の理由は單に是れのみ止まらない。たとへば水墨山水畫の興隆は『或は朝鮮から間接に獲た宋元山水畫にその端を發するのではあるまいか』室町時代の繪畫十三頁とする想像も其の一であるが、是れは寧ろ氏の文筆の一飛沫に過ぎないから特に云ふ必要は無い。たゞ比較的重要な觀を呈するものに、周文様山水圖が馬夏一流の殘山剩水の山水を繪かずして『圖法としてその眼も遙な濶遠法を選ぶことを指摘したい』同五百十七頁と云ひ、また『中央に嶄然として聳立する特異の山形』は『言ふまでもなく郭熙の遠山あたりに源を發して居るのであらうが、これに一變化を與へて中景に持ち來り、少しく誇張めくが、畫山水になくはならぬものとしたのは朝鮮畫であつた』同五百十八頁と云はれる點がある。然し是等の所説も私の上述の私見以外に特に重要な理由をなすものとは思はれないので、要するに周文特異の様式如何と云へば、彼が馬夏を宗としながら、必ずしも馬夏の遺法を生吞せず、寧ろ細勁の筆を賞用した點にあると見なければならぬ。私が本論中にこの一點を中心として説いたのは即ち是れがためである。尙最後に一言するが、私的一篇中に舉げた當代作例に就いては、本誌第四號所載熊谷宣夫君の『應永の詩軸』及び第八十號所載渡邊一君の『周文』中に收められて居るから參照を乞ふこととした。